



**Transescritura y mediática narrativa:
el envite de la intermedialidad.**

André Gaudreault
y Philippe Marion

Semiosfera 8 (primavera 1998)

Adaptación, medialidad e intermedialidad: tal es la extensa problemática donde encuentra su origen el presente texto. Nuestra primera intención era tratar de demostrar que, al pasar de un medio de comunicación a otro, el "sujeto" de un relato (y ya volveremos más adelante sobre esta utilización de la palabra "sujeto") soportaba una serie de obligaciones *informantes* y *desformantes* que estarían unidas a lo que llamaríamos su *configuración intrínseca*, por estar cada "sujeto" supuestamente dotado de su propia configuración. Esta configuración sería ya siempre más o menos compatible con tal o cual medio de comunicación y preprogramaría, de alguna forma, todo proceso de adaptación.

A partir de estas primeras intuiciones, decidimos desarrollar una reflexión sobre los problemas complejos de intermedialidad que plantea la adaptación, la reescritura, la transescritura o, quizá, la transemiotización. Decimos "quizá", pero somos conscientes, por supuesto, que el asunto no es indiferente. La primera cuestión que se nos planteó se sitúa en el corazón mismo de esta problemática. ¿Es posible acaso, que lo que llamamos ahora comúnmente "fábula", pueda existir fuera del medio de comunicación? O bien, expresado de forma diferente, ¿existe la

posibilidad de imaginar una fábula en su estado "virgen" original, antes de su encarnación mediática?

El modo de expresión como ocasión de un cuerpo a cuerpo.

Comencemos nuestra investigación por el lado de la producción expresiva y de la creación. Cuando un sujeto, en el otro sentido de la palabra *sujeto*, por supuesto, cuando un sujeto decíamos, decide expresarse, debe siempre hacer frente a una especie de resistencia específica del tipo de expresión que escogió. Al materializarse, el pensamiento humano experimenta siempre una puesta en contingencia. No hay encarnación sin tropezar con la carne que actualiza el proceso mismo de encarnación. No hay encarnación sin encuentro preciso con otra especie de carne.

En una de sus novelas, Paul Auster describe así la incierta materialización escritural del pensamiento de su narrador:

Al principio, imaginé que aquello vendría espontáneamente, en un derramamiento cercano al estado de trance. Mi necesidad de escribir era tan grande, que veía la historia redactarse por sí misma. (...) Nada más formular una idea, ésta evoca la siguiente, hasta una acumulación de detalles tan grande, que tengo la impresión de sofocar. Nunca fui tan consciente del abismo que separa el pensamiento, de la escritura. En realidad, desde hace unos días, siento como si la historia que intento contar fuera incompatible con el lenguaje, como si se resistiera al lenguaje (...)¹.

El problema que Auster evoca es la resistencia del material expresivo con respecto a la voluntad que tiene el sujeto de transcribir las ideas que le vienen a la cabeza. Los pensamientos del narrador —ya que se trata de una representación novelesca— actuarían a través de su opacidad

¹ Paul Auster, *L'invention de la solitude*, Arles, Actes Sud (para la traducción francesa), 1988, pág. 44.

misma, rechazando encarnarse en la forma expresiva escogida, en este caso, la escritura. Pero a lo mejor también, justamente, la forma dicha, es decir, la escritura, resulta inadecuada con el proyecto deseado por el narrador: lo que es atribuido a la reticencia "encarnatoria" del pensamiento, aura flotante, ¿no podría ser finalmente un simple rechazo de complacer al material de expresión? Quizá podríamos ir más lejos y ver las cosas de forma más positiva: todas esas olas idealistas que se estrellan sin cesar en el rompeolas del lenguaje escritural, se equivocan quizá al obstinarse en seguir esta dirección. ¿No se están perdiendo? ¿No podrían hallar una mejor encarnación semiótica en alguna otra forma de expresión, la música por ejemplo?

Notemos que si los pensamientos del narrador son más rápidos que su capacidad de escritura, es desde el momento que son expresados. Esto da pie a la pregunta sobre la posible existencia de un pensamiento dentro —o fuera, según el punto de vista— de cualquier formulación. ¿Podría existir el pensamiento sin ser un ya-siempre expresado, es decir *mediatizado*, ni siquiera para sí mismo, en la cabeza? La cuestión es colosal y reúne tanto la epistemología como la filosofía y la ética. Regresaremos a ella más adelante pero en su conjunto, nuestro propósito será más modesto. Tratará más bien de plantear las bases proposicionales sobre las cuales pensamos que puede establecerse lo que llamaríamos una *mediática narrativa*, en un orden de preguntas que querríamos nutrir de intuiciones transdisciplinarias².

En este orden de ideas, lo que el texto citado de Auster dice también, es que toda expresión es antes que nada el *encuentro de una opacidad*. Para resultar transparente, la comunicación debe estar previamente medida a la opacidad fundamental, inherente a todo material de expresión. Como esta famosa línea atribuida a Hergé: sabemos cómo su idealidad es el surgimiento de una labor transcendida, de un trabajo gráfico hecho de tachaduras, dudas y arrepentimientos. Sabemos también, cuánto esta claridad tanto gráfica como narrativa es la resultante ideal de una

² Para mayor claridad al respecto, ver Philippe Marion, *Cours de communication narrative*, Louvain-la-Neuve, D.U.C., 1992.

génesis conflictiva con el material gráfico-figurativo. Un conflicto que la obra terminada pretende guardar en secreto para conseguir una mayor transparencia en la expresión-representación.

En el caso del dibujo y de la imagen en general, no cabe duda de que la transparencia viene unida al representado, a la *referencia* real o imaginaria. La transparencia significa que la imagen se borra ante algo que evoca otra cosa diferente de ella misma. Es decir que su *monstración* —al menos cuando se acerca a la figuración— es transitiva, cualquier simulacro analógico necesita esta transitividad. Es decir también que la imagen no quiere mostrarse como medio de representación contingente.

Esto tiene cierta relación con algunos aspectos de la pragmática lingüística desarrollada por Recanati. Es así cuando distingue lo “dicho” y lo “mostrado” por un enunciado. “¿Por qué, escribe Recanati, el representante, a la vez que representa otra cosa, no exhibiría también su propio estatuto formal³?”. Ahora bien, lo mostrado, relacionado con el representante, es por naturaleza auto-referencial (para evitar las confusiones con lo que es representado, se podría más bien evocar un *auto-mostrado*). “La reflexividad, subrayó Recanati, siempre aparece del lado de lo mostrado⁴”. En la imagen dibujada como la de los tebeos, el efecto de proeza gráfica, siempre más o menos presente, aparece en un mostrado gráfico que está también él, afectado por lo reflexivo⁵. Lo “dicho” es portador de sentido descriptivo (el contenido informativo o el “representado”). Supone la transparencia del enunciado. Lo “mostrado” supone una opacidad reflexiva. Este “auto-mostrado” (esta “sui-reflexividad”) conlleva un sentido pragmático que inicia una relación entre el enunciadador y el enunciatario:

Lo mostrado supone una cierta participación o no-distanciamiento (...). El locutor se exhibe él mismo a través de su enunciación

³ François Recanati, *Transparence et énonciation*, Paris, Seuil, 1979, pág. 18.

⁴ *Ibidem*, pág. 127.

⁵ Philippe Marion, *Traces en cases, essai sur la bande dessinée et son lecteur*, Tesis doctoral, Facultad de ciencias económicas políticas y sociales, Louvain-la-Neuve, 1991 y Louvain-la-Neuve, Academia, 1993, pág. 113.

(proyección) y el alocutario, para comprender esta "mostración" debe participar él mismo un poco (identificación-mimesis)⁶.

En la imagen dibujada, la persistencia de un efecto de trazado confiere siempre al enunciado una cierta opacidad ontológica que determina bastante, en su reflexividad, el sentido *pragmático fundamental* de este enunciado. Por otra parte, los últimos trabajos de Metz insisten sobre la necesidad de evaluar la dimensión enunciativa de la imagen fílmica a partir de inicios autoreferenciales. Estos últimos parecen constituir elementos "contrarios" para la transparencia, "golpes de opacidad" para los cuales el medio de expresión depende de la buena memoria de los compañeros de la comunicación mediática.

Toda búsqueda de expresión, y particularmente de expresión artística, debe situarse según la obligación impuesta por el material expresivo elegido. Así es como la expresión resulta siempre un cuerpo a cuerpo. Obligación, pero no límite; porque esta obligación es también fuente —condición sin duda— de creatividad. Si se creara —no tengamos miedo de soñar— una *imaginática*, disciplina transversal que estudiaría la génesis de obras en cuanto proceden del encuentro interactivo de un imaginario subjetivo con el imaginario abierto por un medio de expresión, se debería medir la parte de esta opacidad en el proceso creativo.

Si se toma el ejemplo de la creación literaria, anotaremos antes que nada, que es común el topar en consideración todo el estímulo que representa el encuentro con la lengua, incluso con la escritura en su materialidad misma. El encuentro escritural es solidario de lo que llamaríamos la "germinación ficcional". Comentando su propia genética literaria, Claude Simon precisa:

Lo que escribimos (...) proviene, no del conflicto entre el muy vago proyecto y la lengua, sino por el contrario, de una simbiosis entre los

⁶ Jean-Pierre Meunier, *Éléments pour une analyse sémio-pragmatique des communications audio-scripto-visuelles*, Louvain-la-Neuve, Ciaco, 1992, pág. 88.

dos que permite (...) que el resultado sea infinitamente más rico que la intención⁷.

En literatura, la escritura, en lo específico de su opacidad, es a menudo *materia de ficción*: "...aventura singular del narrador que no cesa de buscar, descubriendo el mundo a tientas en y por la escritura"⁸.

Esta vez, tomemos un ejemplo en el campo de la creación musical. Si estudiamos la génesis y la evolución de la forma sonata en Beethoven, descubrimos una intensa interacción entre la forma musical y el material "mediador", es decir, el novedoso piano *forte*. En su época, el compositor descubría el timbre y el potencial de este instrumento de "avant-garde", prefiguración de la nueva orquesta sinfónica. Así, en varias de sus sonatas, por ejemplo el *Opus 27, n. 1*, Beethoven permite que se desarrolle una fuerte confrontación interactiva entre el elemento de percusión y la capacidad de resonancia específica del piano *forte*. El análisis de los manuscritos sucesivos y el nombre "sonata quasi una fantasia" (como una improvisación) son una clara demostración de ello.

Beethoven confesó él mismo que los proyectos de desarrollo previstos sobre papel (los guiones musicales) se transformaron profundamente por una especie de interacción entre la sonoridad y la dinámica del instrumento que le abría horizontes conmovedores, en el sentido literal de la palabra. Que le daba una voz para expresar lo que de otra manera no hubiera podido expresar. En algunos momentos de esta sonata *op. 27 n. 1*, el compositor ha modificado en efecto ligeramente su tema musical para que el piano produzca mayor *resonancia*. En ciertos "recitativos", por ejemplo, utiliza el timbre del instrumento para romper la dirección vectorial de la obra, la misma que parecía transparentarse de las orientaciones temáticas precedentes y en la cual el clavicordio hubiera ofrecido el confort de una plenitud verosímil. De esta forma, procede a una progresión ascendente —especie de exploración contemplativa y auto-reflexiva del teclado— que no tardará en imponerse

⁷ Claude Simon, *Discours de Stockholm*, París, Minuit, 1986, pág. 25.

⁸ Claude Simon, *Orion aveugle*, París, Minuit, 1981, pág. 5.

como esencia misma del tema. Este apego *háptico* provisional, este cese de impregnación sobre la opacidad del medio de expresión esculpió entonces la fisionomía profunda de la Sonata y terminó dando una fisionomía profundamente diferente al fragmento. Generalmente, lo que llamamos el desarrollo de un tema en esta forma Sonata, podría ser definida como una clase de lucha por acceder a la obra *a pesar y gracias* a la “resistencia” del material de expresión.

A este cuerpo a cuerpo con el piano, como “nuevo medio de comunicación” se le añade una interacción fuerte y constante con la propia escritura musical. Por tanto, los manuscritos de Beethoven revelan como ciertos temas y variaciones nacen de un error, de una tachadura de la partitura-borrador. Igual que en el caso de Hergé, cuando los personajes o las citas nacen, para utilizar la expresión de Peeters⁹, de los *accidentes* de su lápiz.

El ejemplo de Beethoven, al menos en este caso preciso, no debería estar asociado a un elitismo cultural cualquiera, implícitamente asociado a la imagen de un demiurgo musical propio al compositor clásico. Un ejemplo bastará para demostrarlo. Las *experiencias de Jimmy Hendrix* existen tan sólo en un cocktail complejo: intuiciones creativas de un improvisador, en *interacciones* con la guitarra como punto de referencia instrumental, en *interacciones* con la electrificación-amplificación-saturación como vector sonoro y expresivo, en *interacción* con una vibración particular propia a la situación etnológica de concierto... Para expresarlo irónicamente: ¿cómo transportar las *Jimmy Hendrix' experiences* a la trompa inglesa? ¿Cómo hacerlo sin someterse a una verdadera *recreación adaptativa*, más que a una simple transposición? Problemática fundamental y muy hegeliana en la interacción del hombre con su instrumento de expresión. El hombre inventa sus instrumentos expresivos (o técnicos) para aferrarse más al mundo; pero estos instrumentos se le resisten y le ofrecen, a través de esta lucha contra la resistencia, inagotables posibilidades de creación.

⁹ Benoît Peeters, “Projets, croquis, histoires interrompues” en *L'Univers d'Hergé*, 11, París, Rombaldi, 1988.

Este cuerpo a cuerpo entre la idea y el material o bien, si se toman ahora en consideración las artes narrativas, entre la fábula y el medio de comunicación, tiene consecuencias importantes ya que presupone que todo proceso de adaptación debe tener en cuenta la encarnación que dicho cuerpo a cuerpo supone con respecto a la materialidad del medio. De ahí nuestra sugerencia de replantear similar problemática dentro de una nueva disciplina "transversal", la *mediática narrativa*, que se alimentaría de las cuestiones de intermedialidad, de transescritura y de transemiótica con el objetivo de estudiar el encuentro entre un proyecto narrativo —de un relato indefinido todavía sobre su materia de expresión definitiva— con "la fuerza de inercia de un medio de comunicación determinado"¹⁰. En efecto, para ser comunicado, un substrato de acontecimientos real o imaginario debe utilizar un medio de mediación que le permitiría encontrar la configuración en la cual construir la coherencia de una puesta en intriga, este acto central corresponde a la "segunda mimesis" de Paul Ricœur¹¹.

Fábula, syuzhet, medio de comunicación.

Antes de ir más lejos en esta dirección, deberíamos deshacer un nudo algo enredado, que hará surgir una pareja conceptual presente en filigrana desde el principio de este artículo, es decir, el que opone *fábula* y *sujeto* y que debemos, como todo el mundo sabe, a los formalistas rusos.

Nos permitiremos aquí reavivar esta famosa pareja conceptual, para realizar ciertas distinciones importantes con respecto a la encarnación semiótica de obras poéticas. El ejercicio será, ya lo veremos, muy revelador. Pero antes que nada una advertencia. Para lo que sigue, utilizaremos la transliteración de los términos "fábula" y "syuzhet" de los formalistas rusos, como se suele hacer en el mundo anglosajón, con

¹⁰ Cf. Philippe Marion "Le scénario de bande dessinée : la différence par les média", *Études littéraires*, Québec, Prensa universitaria de Laval, vol. 26, n°. 2 pág. 77.

¹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, París, Seuil, 3 tomos, 1983, 1984 y 1985.

el fin de distinguir su carácter diferencial del de sus equivalentes franceses "fable" (fábula) y "sujet" (sujeto) que son demasiado utilizados y polisémicos¹².

Para los formalistas, conviene señalarlo de antemano, la *fábula* es dependiente del medio de comunicación. Es, por definición, un objeto absolutamente externo a la obra, y nada encarnado. Sobre ello, Tomachevski es muy claro:

Llamamos (*fábula*) al conjunto de los acontecimientos relacionados entre sí y que nos son comunicados a lo largo de la obra. La (*fábula*) podría estar expuesta de una manera pragmática, siguiendo el orden natural, es decir el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente de la manera en la que aparecen dispuestos e introducidos en la obra¹³.

El problema de la independencia de la fábula no puede dejar de recordar al apasionado de narratología la célebre exposición de Brémont que pretendía que el relato fuera una "capa de significación autónoma, dotada de una estructura independiente del conjunto del mensaje" y que la estructura de la historia contada fuera "independiente de las técnicas que se hacen cargo de ella"¹⁴.

Parece posible y legítimo a primera vista, "extraer" de toda obra narrativa un núcleo de acciones que no tome en cuenta el medio de

¹² Regla general, los francófonos utilizan las palabras "fable" y "sujet" para traducir el sentido de los conceptos de los Formalistas, lo que parece normal en una perspectiva estricta de traducción. Aquí, al intentar trabajar sobre los conceptos de los Formalistas, preferimos poner en evidencia su singularidad sin traducirlos. Sin embargo, utilizaremos *syuzhet* allí donde convendría, para respetar los principios de la transliteratura francesa del ruso, el vocablo "syoujet". Lo preferimos llamar *syuzhet* para respetar el modo familiar, al menos para el lector que conozca los textos ingleses que utilizan estos términos. En este sentido, y para evitar cualquier confusión, sustituiremos *fabula* y *syuzhet* (entre comillas) en las citas que haremos de las traducciones francesas de los textos rusos.

¹³ B. Tomachevski, "Thématique", en Tzvetan Todorov (Textos de los Formalistas rusos reunidos, presentados y traducidos por), *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1973, págs.11-12.

¹⁴ Claude Brémont, *Logique du récit*, París, Seuil, 1973, pág. 11-12.

expresión que permite la comunicación de dicha narración. El ejercicio, escolar y canónico, del *resumen* se apoya sobre un postulado semejante. ¿Pero cuáles son los límites de este tipo de procedimientos? Pregunta a la cual no podremos aportar una respuesta definitiva, incluso aunque intentemos, más adelante, discernir algunos elementos.

Lejos de nosotros, empero, la demasiado categórica afirmación de que la *fábula* no podría existir fuera del medio de comunicación. No tenemos más que cerrar los ojos unos segundos y pensar en la historia de la famosa *Caperucita Roja*. La *fábula* en cuestión existe en cada uno de nuestros cerebros. Mejor: la *fábula* de Caperucita Roja existe, *deformada* e *informada* por cada uno de nuestros cerebros, o precisamente por los componentes y límites de estos cerebros que juegan de alguna manera, en este caso preciso, el papel de todos los medios de comunicación o más bien de pseudomedios de comunicación ya que son indivisibles, a menos que tengamos acceso a un "medium", dicho de otra manera (el de las experiencias "mediúmnicas"), u otro brujo¹⁵. Si no, para poder llevar nuestra experiencia fabuladora hacia otro tema, tenemos que tener acceso a un verdadero medio de comunicación, como la lengua, el mimo o el dibujo. Lo que implica la división de una *fábula* por supuesto deformada e informada, por el medio de comunicación en cuestión.

Pero cuando los formalistas suponen que la *fábula* es independiente del medio de comunicación, no quiere decir que sea posible referirse a esta *fábula* sin tener acceso a un medio, el mismo u otro... Para pensar, para expresar, la *fábula* en su independencia respecto a cualquier medio, se tiene que pensar o expresar esta *fábula* a través de un medio cualquiera. Ciertamente es que normalmente será el lenguaje verbal, especie de "medio integrado", muy íntimamente solidario de nuestras operaciones de pensamiento. Señalemos además que una *fábula* como la de *Caperucita Roja* se separa fácilmente de su actualización mediática al integrarse en una dimensión mítica, a la que se adhiere y refuerza, de los puntos de

¹⁵ Por qué no concebir nuestro cerebro como un medio de comunicación ya que, podríamos pensar, permite que diferentes partes de nuestro yo se comuniquen las unas con las otras y se informen mutuamente.

referencia fundamentales sobre los cuales se apoya la identidad colectiva de una sociedad, por no decir la identidad de la misma raza humana.

Además de la *fábula*, existe el *syuzhet*, cuya definición siempre causó problema, ya que los formalistas lo utilizaron como algo diferente a la *fábula*, cuando, en ciertas circunstancias, no parece muy distinto. En realidad, podríamos incluso afirmar que el *syuzhet* incluye la *fábula* o, al menos, los diversos componentes de la *fábula*, pero después de que ésta se haya sometido a lo que llamaríamos la puesta en *syuzhet* o, para utilizar un neologismo un poco bárbaro, la "syuzhetización".

La continuación del texto de Tomachevski explica bien la cosa:

La (*fábula*) se opone al (*syuzhet*) que esta constituido por los mismos acontecimientos, pero respetando el orden de aparición en la obra y el resto de las informaciones que nos los muestran¹⁶.

Existe, sin embargo, una mención de este texto que permanece relativamente intrigante, aquélla que indica que el *syuzhet* no solamente respeta el orden de aparición de los acontecimientos en la obra sino también "la continuación de las informaciones que nos (...) designan" dichos acontecimientos. Sobre ello Tomachevski no da otra explicación más que esta nota infrapaginal: "En fin, la *fábula* es lo que efectivamente pasó, el *syuzhet*, es la manera en la que el lector lo supo".

Si hacemos un balance de lo que nos dice Tomachevski, el *syuzhet* representaría entonces, en ciertos casos, el texto encarnado en un medio de comunicación. Para nosotros, tiene el mismo sentido que lo que Tynianov escribe:

El *syuzhet* de la cosa se define como su dinámica que toma cuerpo a partir de la interdependencia de todos los vínculos del material (...) que dependen del estilo, de la (*fábula*), etc.¹⁷.

¹⁶ B. Tomachevski, *op. cit.*

¹⁷ Youri Tynianov, "Des fondements du cinéma", *Les Cahiers du cinéma*, n. 220-221, París, mayo-junio 1970, pág. 67. Desde el coloquio de Gerisy (1993) y la reescritura bajo la forma actual (con pocas diferencias) del presente texto (1994), los textos que los

Y además, esta vez sobre el cine:

Casi todo el guión ofrece la "*fábula*" en general" con ciertos elementos que se acercan al carácter cambiante del cine. Cómo la (*fábula*) se desarrollará, cuál será el (*syuzhet*), el guionista no lo sabe, ni siquiera el director antes de la proyección de los fragmentos¹⁸.

En conclusión, el *syuzhet* sería el equivalente de la *fábula*-mediatizada. La misma *fábula*, el mismo substrato "histórico" para utilizar otra terminología, podría conocer entonces varias "syuzhetizaciones". De esta manera, de *Caperucita Roja* y de su "syuzhetización" escritural, de su "syuzhetización" oral, de su "syuzhetización" fílmica, etc., todas se diferenciarían unas de otras.

David Bordwell no estaría de acuerdo, ya que según él:

la estructura del *syuzhet* es, lógicamente, independiente del medio de comunicación, las mismas estructuras del "*syuzhet*" podrían aparecer representadas en una novela, una obra de teatro o una película¹⁹.

formalistas rusos consagraron al cine han sido reeditados en una nueva edición *Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film* (bajo la dirección de François Albèra), París, Nathan, 1996. François Albèra, a quien le expusimos nuestro texto, tuvo la amabilidad de indicarnos ciertos comentarios sobre él (François Albèra, carta a André Gaudreault, 16 de junio de 1996). De hecho, una de las cosas que nos sugería fue la de retomar la traducción (muy confusa, según Albèra) de esta cita de Tynianov (entre comillas, sustituimos las dos palabras claves de nuestra argumentación): "El (*syuzhet*) de la obra se define entonces como su dinámica que se establece a partir de la interdependencia de todos los vínculos del material (además de la (*fábula*) en cuanto a lugar de acción), tanto los relacionados con el estilo que con la (*fábula*), etc." *Op. Cit.*, pág. 89. Además, la larga carta de Albèra contiene enseñanzas y críticas que sólo podría formular un especialista de los formalistas, que los ha leído "en su texto original" y conoce los máximos recónditos de su pensamiento en su evolución diacrónica. Pero al ser nosotros mismos tan poco sabios sobre la cuestión, no hemos podido integrar estas enseñanzas y críticas dentro del presente texto.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 68.

¹⁹ David Bordwell, *Narrative in the Fiction Film*, Madison. The University of Wisconsin Press, 1985, pág. 50. Nuestra traducción. El texto original se lee así: "Logically, syuzhet patterning is independant of the medium ; the same syuzhet patterns could be embodied in a novel, a play, or a film."

Se Podría pensar que Bordwell comete en cierta manera el error denunciado hace varios decenios por el mismo Sklovski:

Confundimos a menudo la noción del (*syuzhet*) con la descripción de los acontecimientos, con lo que propongo llamar convencionalmente la (*fábula*). En realidad, la (*fábula*) no es más que un material necesario para la formación del (*syuzhet*)²⁰.

Pero este no es el caso, ya que el investigador americano distingue claramente el *syuzhet* de la *fábula*: "El *syuzhet* es la disposición concreta y la presentación de la *fábula* en la película"²¹.

El error que comete Bordwell, a nuestro juicio, es el de tomar en consideración el conjunto de los fenómenos que los formalistas se llevan en la red de su *syuzhet*. Conviene decir, en efecto, que la noción de *syuzhet* aparece en cierta medida un poco demasiado comprehensiva, ya que vale a la vez para el análisis de Bordwell, es decir, la estructuración específica sobre tal o cual obra de la *fábula* (no teniendo porque estar relacionada, esta estructuración, con el medio) y para los diversos factores de la encarnación mediática implicados en tal estructura, dos casos que, efectivamente, son diferentes, incluso si no es insensato aglutinar el uno al otro, como hicieron los formalistas. Nos parece, sin embargo, más juicioso, en el tipo de reflexión que aquí desarrollamos, intentar distinguir la una de la otra y considerarlas en su autonomía relativa.

Verdad es que el *syuzhet* representa el conjunto de los componentes de la *fábula* según, como dice Tomachevski, "la sucesión que respetan en la obra"²². Pero pensamos que la definición del *syuzhet* no puede limitarse a estos fenómenos, ya que al *syuzhet* no podría resultarle indiferente el hecho de que, como lo dice Tomachevski,

²⁰ V. Sklovski, citado por B. Eichenbaum, "La théorie de la "méthode formelle"", en Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 269.

²¹ *Ibid.*, pág. 50. La traducción de André Gaudreault. El texto original dice: "The *syuzhet* (...) is the actual arrangement and presentation of the fabula in the film".

²² B. Tomachevski, *op.cit.*, pág. 269.

el lector se entere de un acontecimiento en cual o tal parte de la obra y que se le comunique este acontecimiento, o directamente por el autor mismo, o a través del relato de un personaje, o por medio de alusiones marginales²³.

La naturaleza propiamente "textual" del *syuzhet* no ofrecería duda alguna. Así, existiría al final de la cadena, la historia como pura virtualidad en cuanto está abstraída de toda mediatización. Es la *fábula*. Del otro lado, el soporte expresivo, el vehículo semiótico abstraído él también, en la medida en que no sería aquí considerado como pura virtualidad. Es el medio de comunicación. Dos realidades completamente independientes una de otra. Y en el medio, el *syuzhet* fruto de la unión entre una *fábula* y un medio de comunicación, producto de la encarnación *in* medio del substrato narrativo.

Y este *syuzhet* sería una realidad de dos caras. La una girada del lado de la *fábula*, la otra del lado del medio de comunicación. De ahí nuestro propósito de subdividir el *syuzhet* en dos categorías complementarias. Por un lado, lo que llamaríamos el *syuzhet*-estructura y por el otro el *syuzhet*-texto, inspirándonos de una propuesta de Thierry Groensteen que enumera así lo que llama los "niveles de realización" de una obra de ficción (nótese en lo que sigue, la utilización de la palabra "sujeto" ahí donde, después de los formalistas, preferimos hablar de *fábula*):

Por mi parte, distingo en toda ficción tres niveles de realización. Una ficción es el resultado de un esfuerzo de invención, productor de un *sujeto*; de un esfuerzo de organización, productor de una *estructura*, y de un esfuerzo de expresión, productor de un *texto* (...). Podemos pues —es el caso más frecuente— ser fiel al sujeto y modificar las dos otras instancias. El término de adaptación pone el acento sobre las modificaciones impuestas a la estructura (por razón, sobre todo, de las obligaciones técnicas —por ejemplo de duración— propias a cada uno de los medios de comunicación). El de transemiotización insiste más en la

²³ B. Tomachevski, *ibid.*

sustitución de un texto por otro, cuya materialidad es esencialmente diferente²⁴.

Y Groensteen termina por una cuestión que viene muy al caso y sobre la que volveremos más adelante: "¿Hasta donde estructura y texto pueden ser transpuestos literalmente?"

Una ficción sería pues el resultado de tres tipos de intervención de creación: una intervención en el nivel de la invención, es la famosa *inventio* de la retórica clásica que produce los diversos elementos de la historia que contar. Después, una intervención relativa a la organización, a la estructuración de los elementos de la dicha historia y que podemos identificar con la *dispositio* de la retórica clásica. Y por fin, esta vez a nivel de la expresión, vía un medio de comunicación, de estos elementos narrativos ya "inventados" y ya "dispuestos".

Esta división de los tres niveles de realización (sujeto, estructura y texto para Groensteen; *fábula*, *syuzhet*-estructura y *syuzhet*-texto para nosotros) resulta interesante, en la medida en que, pensamos, permite plantear de forma precisa la cuestión de la relación de las "ideas" con las obligaciones específicas impuestas por los medios de comunicación. Pasando de uno a otro, según el orden enumerado, asistimos a una implicación progresiva del medio de comunicación, en relación con la obra en curso. Lo que supone que, para nosotros, incluso la *fábula* está implicada de alguna forma con el medio. En efecto, aunque la *fábula* sea en principio independiente del medio, no puede serlo más que en "pensamiento" ya que, en el momento en que la imaginamos "construida", nos encontramos por necesidad del lado del medio de comunicación. Cualquiera que lo dudase, no tendría más que intentar adaptar la *fábula* de *Caperucita Roja* a un medio de comunicación tan unipuntual como la fotografía estática, para convencerse. Las cuestiones puramente mediáticas, si existen, de pluripuntualidad²⁵ no tardarían en aparecer. Toda *fábula*

²⁴ Thierry Groensteen, en un texto anexo a una carta a André Gaudreault, fechada del 25 de febrero de 1991.

²⁵ Referente a las nociones de unipuntualidad y de pluripuntualidad, ver André

(todo acontecimiento quizá), en su propia configuración, conlleva antes de su puesta en forma "medial", aspectos que en sí, ya serían en cierto sentido "mediales". Además, la relación entre tal o cual acontecimiento o acción y entre tal o cual medio de comunicación sería ya de alguna manera portador de sentido, lo que confirma, al menos parcialmente, nuestra intuición de base, al efecto de que cada "sujeto", o más bien cada *fábula*, esté intrínsecamente dotada de una propia configuración, configuración que ya siempre será relativamente compatible con cada uno de los medios de comunicación y preprogramará de alguna manera, todo proceso de adaptación.

En cuanto al grado de implicación del *syuzhet* con el medio de comunicación, que corresponde a este territorio intermedio situado entre *fábula* y medio de comunicación y que querríamos considerar en el plan teórico como el lugar de acercamiento del contado y del contando, no cabría duda. Ya el *syuzhet*-estructura implica un mínimo de consciencia sobre el medio de comunicación en la medida en que, Groensteen lo explicó perfectamente en el texto citado, las obligaciones técnicas pertenecientes a cada uno de los medios imponen una cierta dimensión a la estructura del *syuzhet* (su extensión o el estudio de la temporalidad, por ejemplo). De ahí, a este nivel, problemas específicos de adaptación. En cuanto al *syuzhet*-texto, está en simbiosis con el medio de comunicación, en la medida en que no puede más que desarrollarse en él, planteando ciertos problemas de adaptación. El medio de comunicación será, entonces, para el *syuzhet*-texto, lo que el latín es para la doctrina católica según ciertos fundamentalistas. Ver lo que dice al respecto, un cierto abate Herrbach, que milita en favor del regreso a la misa en latín: "La doctrina católica esta moldeada en esta lengua. Rechazándola, se cambia de doctrina"²⁶. Recuerdo obsesivo de la célebre fórmula de McLuhan: "El medio, es el mensaje"...

Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris / Quebec, Méridiens Klincksieck / Prensa de la Universidad de Laval, 1988.

²⁶ "Los tradicionalistas de Monseñor Lefebvre insisten y ganan terreno", *Le Soleil*, Québec, 25 de julio de 1993, pág. B-2.

Mediogeneidad y adaptación.

Hasta el momento, nuestro caminar nos ha inducido a evocar el medio de comunicación a partir de la *fábula* y sobre todo del *syuzhet*. Intentemos ahora, trazar el camino inverso, partiendo del medio. Nuestra intención es la de confirmar que sería una equivocación, para descubrir el origen y la situación de un relato mediatizado, el conformarse con una simple consecución lógica que articula lo que estuvimos comparando anteriormente: "inventio", "dispositio" y unión expresivo-mediática. Para ello, exploremos con detalle la noción de *mediática narrativa* que acabamos de citar.

Hemos subrayado anteriormente que el encuentro, mejor dicho la profunda interdependencia, con la opacidad de un material escogido, parecía ser generadora de contenido, incluso fuente decisiva de inspiración. Esta proposición merecería ser desarrollada examinando particularmente las artes narrativas tal y como resultan del tamiz de los medios de comunicación que las transmiten, o incluso, las definen. Ciertamente es que, al evocar un relato, se piensa espontáneamente en su materialización "natural" dentro del lenguaje verbal. Sin embargo, tan sólo en este aspecto, pensemos un instante en el rostro diferente —en el *sentido* diferente— que adquiere el relato, o con mayor precisión el *syuzhet*, cuando es expresado oralmente o cuando procede de un trabajo de escritura. Diferencias a fortiori que se multiplican, cuando el *syuzhet* aflora medios de comunicación más complejos, como el cine, los cómics o la televisión.

Cada medio de comunicación, según la manera en la que se apodera, combina y multiplica nuestros materiales "familiares" de expresión —el ritmo, el movimiento, el gesto, la música, la imagen, la escritura... es decir, antropológicamente, nuestros primeros medios de comunicación— posee su propia energía en la comunicación. Tal es la naturaleza de esta *fuerza de inercia* que evocamos anteriormente. Esta metáfora tomada de la física quizá arrastre connotaciones demasiado negativas. El concepto

de fuerza de gravedad, o incluso el de fuerza de atracción, podría encajar mejor. Un nombramiento así, describe mejor sin duda el potencial expresivo y narrativo que pertenece directamente a un medio, cuando, por decirlo de alguna manera, lo hacemos funcionar en vacío. Esta observación se une a la distinción propuesta hace ya unos años, entre *narrativo intrínseco* y *narrativo extrínseco*²⁷. Así, tanto el cine como el cómic tienen por esencia un *no-se-qué* de narrativo al definirse por la manera en la que organizan y hacen suceder las imágenes. La manera también en la que estimulan la posibilidad de introducir un modo de transformación en esta sucesión. Responsabilidad entonces del potencial narrativo intrínseco de acoger un contenido-relato extrínseco.

Acoger, o mejor, interactuar con dicho contenido. Para retomar una nueva metáfora de las ciencias exactas, pero de la química esta vez: el medio de comunicación se pone *en reacción* con la *fábula* que escogió. O bien, para ser fiel al espíritu de las proposiciones precedentes: el medio solamente puede asumir la responsabilidad de comunicar una *fábula*, al desarrollar necesariamente una *reacción-syuzhet* cuya amplitud puede, por supuesto, variar. Como proyecto narrativo, la *fábula* se transforma en *interdependencia* con un medio de comunicación. Una interdependencia que se manifiesta antes que nada en y por el *texto-syuzhet*, pero también en y por la *estructura-syuzhet* que le es íntimamente solidaria, como lo dijimos anteriormente. La transparencia narrativa choca siempre contra la opacidad de una *reacción-syuzhet* segregada por el medio de comunicación. El objetivo del relato de ficción clásico es conquistar los espíritus haciendo olvidar su estado de artefacto, pero el medio de comunicación y los instrumentos de expresión que moviliza hacen resistencia. Esta resistencia, esta opacidad —recordemos el ejemplo de Beethoven— pueden ser también fuente de creación y ofrecer a la *fábula* apasionantes oportunidades de *syuzhetización*.

La *mediática narrativa* exigiría sin duda que nos detuviéramos más tiempo para precisar sus límites y los desarrollos posibles, a la vez que delimitamos con detalle la noción de medio de comunicación. A este

²⁷ André Gaudreault, *op. cit.*, pág. 43.

propósito, nos ha parecido que esta disciplina debería aplicarse, antes que nada, a los medios de comunicación de masa, es decir a los medios de comunicación complejos que asocian varios materiales de expresión fundamentales.

Al lado de los aspectos *intrínsecos* y *extrínsecos* ya citados, podríamos imaginar distinguir dos amplias categorías conceptuales: la *medialidad* y la *narratividad*. La primera nos enviaría al potencial expresivo (parecido a la potencia de un motor) desarrollado por el medio de comunicación. Este potencial ontológico le pertenece específicamente y depende de las características de los primeros instrumentos de expresión-representación que solicita, y la mayoría de las veces, combina. El tebeo, por ejemplo, asocia generalmente una imagen dibujada con un texto escrito. Moviéndose todo ello en una dinámica gráfica homogénea. Generalmente, el potencial del medio de comunicación procede de una doble interdependencia: no solamente la que permite la apertura codificada de un espacio interno donde pueden combinarse diferentes materiales de expresión, sino también la que se produce por el encuentro (la puesta en *reacción*) de estos instrumentos de expresión primeros y usuales con los dispositivos técnicos encargados de reemplazarlos y amplificarlos. ¡Cuántas posibilidades, por ejemplo, en el simple encuentro entre una voz singular y las modulaciones sonoras que permite el micrófono! La *medialidad* sería entonces esta opacidad capaz de representar —y comunicar esta representación— que un medio de comunicación dado posee *por definición*. Esta capacidad se rige por las posibilidades técnicas de este medio de comunicación, por las configuraciones semióticas internas que solicita y por los dispositivos de comunicación y relación que es capaz de situar. Ejemplo cinematográfico: en su manera de poner en representación lo profilmico, lo *filmográfico*, en cuanto tratamiento específicamente filmico²⁸, se relaciona, pues, con la *mediatividad*. Idem para la “*graphiation*”²⁹, instancia de enunciación fundamental e irreducible para todo Comic. Idem para esta mediatización-narrativa del

²⁸ *Ibid*, passim.

²⁹ Philippe Marion, *Traces en cases*, op. cit.

acontecimiento en *directo* que constituye una de las características específicas de la televisión.

Forzosamente más reducida, la *narratividad* determina el carácter o la cualidad de lo que es narrativo. Pero esta definición se considera insuficiente en el contexto de la *mediática narrativa*. Sin duda sería preferible conferirle una aceptación pragmática del fenómeno virtual: podemos constatar el carácter narrativo de tal objeto observado (por ejemplo, una película de ficción), pero podemos obtener también un *germen* narrativo en tal otro objeto (por ejemplo una fotografía que sugiere un relato que no contiene). Deberíamos, pues, diferenciar lo narrativo, como estado explícito y afirmado, de lo narrativo como fenómeno virtual, como dimensión posible según una cierta imagen del objeto observado (un signo, un mensaje, aunque también y sobre todo, un medio de comunicación). De cierta manera, la *narratividad* tendría con la *mediatividad* una relación vecina de la inclusión: sería entonces una modalidad particular de esta *mediatividad*.

La *narratividad intrínseca* se refiere, por ello, al potencial narrativo que posee el medio de comunicación "ontológicamente" gracias a su *mediatividad* (por ejemplo, la cercanía y la consecuencia de las imágenes-en-casillas del tebeo). Al postular que los medios de comunicación generan su propia quimera, esta *narratividad intrínseca* condiciona el *syuzhet*. La *narratividad extrínseca* enviaría a las disposiciones narrativas más o menos "buenas" que manifiesta el substrato del acontecimiento en el que la *fábula* se asienta. Así, ciertos acontecimientos reales —como un "crimen crapuloso", el suicidio de una estrella, o el "Tour" de Francia ciclista con su estructura por etapas— parecen más aptos que otros a introducirse en un relato, a prestarse espontáneamente a la intriga. Tal será el objeto de estudio de una *diegética-narrativa*: tratar de lo que *se presta a narratividad* en los acontecimientos reproducidos, que sean reales o imaginarios. O, para expresarlo de diferente manera, interrogarse sobre un fenómeno virtual narrativo del acontecimiento que precedería la puesta en relato. Si llevamos el razonamiento hasta su extremo: ¿no sería más bien este fenómeno virtual narrativo el que permitiría circunscribir,

e incluso, "construir" un acontecimiento? La diegética podría concebirse aguas arriba o aguas abajo del medio de comunicación, ya que algunas fábulas parecen deshacerse más fácilmente de la fuerte atracción del medio, desolidarizarse mejor que cualquiera de su *syuzhet* mediático (pensemos en la propensión a la emancipación, a la autonomía también, de la anécdota de *L'Arroseur arrosé*).

Pero tratemos, para terminar, una de las más importantes consecuencias de la mediática narrativa, con respecto a las preguntas de intermedialidad, de transescritura y de adaptación. Según nuestro punto de vista, cada proyecto narrativo puede ser considerado en su *mediageneidad*. Fábulas e historias tendrían la posibilidad de realizarse de forma óptima escogiendo la pareja mediática que mejor les convendría. Quizá explique por qué ciertas obras son "inadaptables". Estando literalmente "fundidas" en un medio de comunicación, pura y simplemente, no podrían soportar, sin enormes pérdidas, el paso de un medio a otro. Es el caso de peripecias burlescas que viven Harold Lloyd o Buster Keaton en la pantalla, y que no encuentran su perfección expresiva más que en y por las películas mudas. Tal sucede quizá, en las confidencias proustianas de *La Recherche*, cuyas adaptaciones filmicas han (casi) siempre causado escándalo. De manera más anecdótica, el problema es similar con el "atornillamos la tapa" de la célebre historia de Edgar Allan Poe, *La caída de la casa Usher* que, en la película de Epstein, fue transpuesto por una escena de... clavar. A lo mejor porque la naturaleza icónica y cinética (rítmica) del medio se prestaba mejor a la escansión del martillo o que al glissando del atornillamiento. Atornillar un ataúd es quizá más "scriptogénico" (o lexigénico, o logogénico) que clavar y, por el contrario, clavar es quizá más "cinegético" que enfocar... Preferencia de puesta en película que de puesta en palabras. Mismo fenómeno en lo referente a la isotopía sexual en *Une partie de campagne*...

Igualmente ocurre en las *Aventuras de Tintín*, en donde la fábula hace cuerpo, literalmente, con su *syuzhet*, y este con el medio de comunicación, y en donde paradójicamente se reprocha, a la adaptación en forma de dibujo animado, de inmovilizar a sus personajes. Extraña paradoja, en

efecto, ya que el modelo, a pesar del carácter estático intrínseco de sus imágenes fijas, parece menos estático que su adaptación en imágenes en movimiento... La intermedialidad tiene, parece ser, sus propias razones...

Cierto es que, fundamentalmente, un lector sumergido en un relato de tebeo se sentirá siempre decepcionado cuando el relato se adapte a una película. Una decepción sin duda exacerbada por esta especie de falsa proximidad que mantienen ambos mecanismos de contar con imágenes. Sin embargo, los procesos de ficcionalización, los recorridos de lectura y los modos de participación de estos dos medios son muy diferentes unos de otros. Con su modo de invadir las imágenes en el espacio de la página, con sus carencias y sus lagunas aparentes en términos de ilusión realista, el tebeo solicita de forma activa a su lector. Este debe buscar en su imaginario para representarse mentalmente lo que se le excluye de manera perceptiva (el sonido, el movimiento, el tiempo vivido por los personajes...). Una vez este hueco colmado, una vez esta falta compensada, el mundo dibujado toma un cierto peso del cual somos *responsables* por imaginario interpuesto. Tintín, Haddock, o la Castafiore poseen estos granitos de voz únicos que les hemos atribuido mentalmente. Cuando, en una película, estos personajes aparecen dotados de voz y movimiento reales, el lector no puede más que sentirse decepcionado. La voz encarnada del capitán Haddock jamás podrá ser "realista" —incluso auténtica— para quien, anteriormente, la conoció a través de las páginas de dibujos. Para comprender mejor este fenómeno, podemos acudir a la experiencia radiofónica que, de cierta manera, constituye la situación inversa: cuando conocemos una "voz" de la radio, cuando este medio de comunicación nos la convierte en una voz familiar, siempre nos sorprendemos (decepcionamos) cuando conocemos esta voz unida al cuerpo al que pertenece. Es toda la cuestión de lo que llamaríamos *la localización del hogar de impresiones de realidad*, esta localización pudiendo resultar más o menos interna al medio de comunicación, según las localizaciones ficcionales que éste genera.

¿Acaso no existiría una razón para reunir en una clase aparte, estas obras (teatro, película, novela, tebeo u otros) propiamente inadaptables,

sin quebradizos mayores, o sin... desastres? En este repertorio figurarían seguramente las obras que utilizan para expresarse los "últimos reductos" del medio de comunicación. Tal es el caso, en dibujos animados, de los relatos de Marc-Antoine Mathieu, cuya intriga integra y dramatiza cada una de las partes esenciales del noveno arte y de los procesos de lectura que solicita. En este sentido, cada una de las partes de "mise en abîme" serían una manera de convertir el *syuzhet* y la opacidad del medio en instrumentos irremplazables. Numerosas obras se afirman aceptando esta opacidad mediatizada como un murmullo necesario. Otras, incluso, manifiestan su genialidad por la manera ejemplar con la que mezclan su relato con la emancipación espectacular y por tanto opaca, del medio.

Encontrar las formas de una fidelidad al espíritu del medio... Tal fidelidad sería probablemente más productiva que la famosa fidelidad hacia el autor, o incluso, hacia el "sujeto" como dicen. Toda adaptación que se respete debería organizar la violencia causada a la *fábula* y al *syuzhet* de la obra de partida, la "syuzhetización", como nos permitimos llamar esta operación, resulta no solamente de la "puesta en sujeto" de una idea, sino también y sobre todo de la puesta en *sometimiento*. De su *sometimiento* al ...medio.

El peso de un relato, como el de un cuerpo, no se puede imaginar más que en relación con una fuerza de atracción mediática. Más su *mediogeneidad* será intensa, peores serán las tentativas de liberarse de esta fuerza de atracción. Para ir hacia otro medio de comunicación, el ser del relato, si existiera, debe vestirse de una escafandra que le permita afrontar un estado de inercia pasajero pero peligroso. Si la *translación* se consigue, el "relato" tendrá que aceptar un peso más fuerte, o al contrario, más ligero. Incluso, a veces, aceptar que su masa y su aspecto se modifiquen profundamente. Lo que le abre, como sobre la luna, perspectivas infinitas de (re)botar.

Université de Montréal

Versión española de Jacinta Cremades